

Title	アルトーにおけるメキシコ以後の演劇
Author(s)	坂原, 眞里
Citation	仏文研究 (1990), 21: 133-154
Issue Date	1990-09-08
URL	http://dx.doi.org/10.14989/137761
Right	
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	publisher

アルトーにおけるメキシコ以後の演劇

坂 原 眞 里

序

1935年5月6日に幕を上げたアルトーの『チェンチー族』は、17回の上演で興行打ち切りとなった。アルトーは、同年7月メキシコ行きの決意を固め、翌年1月10日、メキシコに向けて出発する。

残酷劇場の第一回で最後の上演活動となった『チェンチー族』の失敗は、アルトーが考える残酷演劇の実現不可能性を立証するような印象を、のちに残すことになった。また、それはメキシコへの出発と結び付けられて、挫折と出奔の神話的解釈を受けもする。アルトーを演劇理論史上に位置づけようとしたアンリ・グイエにとって、メキシコ以後のアルトーは存在しなかった¹⁾。確かに、アルトーの演劇論を集大成した『演劇とその分身』は、序言を除いて、メキシコ出発以前にはほぼ完成していた。また、のちに触れるように、序言「演劇と文化」におけるメキシコの参照も、出発以前のアルトーの思考の延長線上にあった。

しかし、アルトーは、『チェンチー族』の失敗により演劇を断念したわけではない。メキシコ行きも、挫折・出奔の図式で捕らえきれものではないことを、我々はすでに検討している。文化擁護国際作家会議をきっかけにアルトーの思考に浮上した〈文化〉概念があり、それがアルトーに大きく働きかけ、自身の演劇論展開の場をメキシコ・インディオの文化に求めさせたのもあった²⁾。

メキシコ滞在ののちには、アイルランド旅行（1937年8月、9月）と、それに続く長い精神病院時代（1937年9月末～1946年5月）があり、1937年秋から1943年まではアルトーのエクリチュールにおける空白期間となっている。しかし、ロデーズの病院で滞在中（1943年2月11日～）、そして、さらにパリ帰還後に渡ってアルトーが書き残しているカイエには、演劇を巡る思考が散見される。パリに戻ってからは、観劇にも出かけ、演劇の上演計画を口にするこももあったらしい。何よりも、死の一月前に放送禁止となったラジオ用の録音『神の裁きにけりをつけるため』を、アルトーは、残酷演劇の「縮小モデル un modèle en réduction de ce que je veux faire dans le Théâtre de la cruauté³⁾」とみなしていたのだった。

我々はこれまで、日常性の疎外というアルトーの生きた時代の病と、言葉による存在の剝奪というより根本的な問題と、思考の非能力と肉体の苦痛を訴えるアルトーの病が交錯する場として演劇があること、そして、演劇がその場において必然であることの認識に立ち、演劇を生き演劇を思考したアルトーのテキストを読む作業を続けてきた。1946年12月以降のカイエ他の資料は未公開であり、詳細はのちに譲らねばならないが、本稿では、メキシコ以後晩年に至るアルトーにおける演劇の思考を概観する。

I. メキシコ体験の変容

2月7日、アルトーは、フランス文部省からの派遣という形でメキシコに到着する。期待に反して、アルトーが目にしたのは、ヨーロッパに追従しようとするメキシコの姿だった。講演や現地の雑誌への寄稿を通じて、演劇と文化の関係、メキシコへの期待を語りながら、アルトーは、インディオの文化に触れたいという願いを繰り返し述べている。そこに描かれているインディオの文化、そして、生の力の絶えざる創造である真の文化とその文化を促す演劇についての考えは、フランス出発以前すでに持っていた知識や思考を出るものではない⁴⁾。アルトーはメキシコに対して働きかけたが、「メキシコの土地に眠っている力 *une force qui dort dans la terre du Mexique*⁵⁾」は、まだアルトーに应えてはいなかった。

滞在許可が6ヶ月延長されると、アルトーは8月末奥地へと向けて出発、タラウマラ族の居住地に滞在する。10月初頭メキシコに戻ったアルトーは、この間の体験を記したテキストを発表。そののち、この体験から長年月を経てさらにいくつかのテキストと異本が生まれ、やがてアルトー最晩年の残酷演劇の試みの中に重要な位置を占めることになる。アルトーのタラウマラ滞在については、事実関係を証明する材料が欠けており、アルトーが伝えるペヨトルの儀式的資料性も測り難い。しかし、アルトーにとって、それが大きな意味を持ったことは確かである。ただし、アルトーのテキストは、1936年9月に位置づけられるべき原体験を奇妙により後年に起こったことのように読み取らせる⁶⁾。タラウマラ関係のテキストから残酷演劇へのプロセスを検討するために、まずテキストを整理しておきたい⁷⁾。(()内は、第一回の雑誌掲載あるいは出版時期。執筆時期の明らかなものは[]に記す。表題末尾の○内数字は、おおよその執筆順序を示すものであり、下記の文中で問題となるテキストを示す場合にも用いる。単行本に含まれた場合はくで記す。なお、単行本は下線で示している。)

(1936. 10. 16) La Montagne des Signes ①

(1936. 10. 24) Le Pays des Rois-Mages ②

- (1936. 11. 9) Le Rite des Rois de l'Atlantide ③
(1936. 11. 17) Une Race-Principe ④
- [1937. 2 ~ 3] La Danse du Peyotl ⑤
(1937. 8) D'un Voyage aux Pays des Tarahumaras
 <①+⑤
 1937. 9. 30 ~ 精神病院時代
(1937. 12. 31) La Race des Hommes perdus ⑥
- 1943, 2. 11~(ロデーズ時代)
[1943 末] Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras ⑦
- [1944. 1] Le Supplément au Voyage au Pays des Tarahumaras/Appendice ⑧
- (1945. 9) D'un Voyage au Pays des Tarahumaras
 <①+⑤+[1945. 9. 7] Lettre à Henri Parisot ⑨
- (1947. 5) Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras
 <⑦+Post-Scriptum ⑩+Une Note sur le Peyotl ⑩
[1947. 10] Tutuguri, le Rite du Soleil noir ⑪
- [1948. 2. 16] Tutuguri ⑫
- (1955. 11. 20) Les Tarahumaras
 <①~⑫

ここで注意を引くのが、ペヨトルの儀式的な占める位置と、トラウマラでの体験の変容である。まず、メキシコの『エル・ナショナル』誌に初出した①から④のテキストは時期的に最も体験に近いものだが、1932年にアルトーが書いていた、異境の空想的ルポルタージュ「ガラパゴス—世界の果ての島々」を思い起こさせる旅行記になっている。「途方もない火山の痙攣のずたずたの名残 les vestiges déchiquetés de monstrueuses convulsions volcaniques」である土地について、アルトーは、「これらの島々は、アトランチスの人々、あるいは、我々より無限に深遠で賢明な人々から成る種族に属する古代の部族が、呼吸していたに違いない大気と空を知っている Ces îles ont

vu un air et un ciel qu'ont dû respirer les Atlantes ou des peuplades anciennes, de race composée d'hommes infiniment plus profonds et plus sages que nous⁹⁾」と書いていた。1936年タラウマラの岩山に、アルトーは、混沌と創世の物語を描き出す人形など様々な記号を認め、カバラ的な数字の反復や、聖杯伝説や薔薇十字団に通じる知識の存在を発見する (①)。あるいは、深い谷間のブルーに、イタリア・ルネッサンス前派によるキリスト降誕図のブルーの起源を見出し (②)、あるいは、殺した雄牛を前に踊る、スペイン人がもたらしインディオが彼らなりに取り入れた儀式に、プラトンが描いたアトランチスの王の儀式を重ねてみる (③)。

そうしておいて、既得の知識と眼前の世界との間に成立するこれらの符号から、その向こうに、特定の宗教だけに結び付かない同じ生の起源を認めている。アルトーはインディオの地に、「文化の普遍的基盤 Bases universelles de la Culture⁹⁾」を求めに来たのではなかっただろうか。アルトーはテキスト④に、原一種族であるタラウマラ族の十字架は「キリストの十字架、カトリックの十字架ではなく、空間の中の引き裂かれた人間、両腕を開き、四方点にくぎ付けにされた、目に見えない人間の十字架である Ce n'est pas la croix du christ, la croix catholique, c'est la croix de l'Homme écartelé dans l'espace, l'Homme aux bras ouverts, invisible, cloué aux quatre points cardinaux」と書き、それは「ここでは幾何学空間は生きている Ici l'espace géométrique est vivant¹⁰⁾」ことを意味するのだと付け加えている。しかし、2月27日メキシコの大学で行った講演ですでに、アルトーは、「メキシコの十字架は、生の復活を指し示している La croix du Mexique indique la renaissance de la vie¹¹⁾」と述べていたのだった。

①から④のテキストには、著者の思考と存在を揺るがす現実の介入が認められないという意味で、観察者の距離が感じられる。イエズス会士の布教活動にも関わらず、タラウマラ族が完全に改宗するに到らなかったことを認識している点では、他の記録とも一致している¹²⁾。ところが、これらのテキストにおけるキリスト教の参照は、タラウマラ族の宗教を説明するアナロジーの域を超えて、アルトー自身の問題となり、アルトーのエクリチュールの空白期を越えて、タラウマラ体験のテキストに変容を引き起こして行くことになる。これは、ペヨトル体験が初めて綴られる「ペヨトルのダンス」(⑤)に、すでに明らかである。

ペヨトルはメキシコ高原に産する刺のないサボテンの一種で、メスカリン他のアルカロイドを含み、服用すると酩酊や幻覚症状を引き起こす。インディオたちは、チグリという名で呼び神聖視するペヨトルを服用し、踊りと叫びから成る儀式を捧げていた。アルトーは、何日も待たされた挙げ句ようやく儀式に参加する。その直前にヒエロニスム・ボスのキリスト降誕図を幻覚に見ていたアルトーは、儀式のために山を降りて来た魔術師たちに、東方三博士の姿を投影している。さらに、身体が自由が効かなくなるほどのペヨトルの「危険な解体作用 ces dangereuses dissociations」に触れたのち、テキストの末尾では、次のように自らの磔刑を語るに到っている。

今や、この重苦しい粉碎の後ろに隠れていて暁と夜を等しくする何か、この何かが外に引き出され、そして、それが役立つ、正に私の磔刑によって役立つのでなければならなかった。

そのことに、私の身体的運命が取り返しをつかないほど結び付いていることを、私は知っていた。私はあらゆる火傷を受ける準備ができており、火傷の始まりを待っていた、やがて蔓延する燃焼のために。

Il fallait désormais que le quelque chose d'enfoui derrière cette trituration pesante et qui égalise l'aube à la nuit, ce quelque chose fût tiré dehors, et qu'il servît, qu'il servît justement par *mon crucifiement*.

A cela je savais que mon destin physique était irrémédiablement attaché. J'étais prêt à toutes les brûlures, et j'attendais les prémices de la brûlure, en vue d'une combustion bientôt généralisée¹³⁾.

7年の歳月を経過して、1943年12月にロデーズの精神病院で書かれた「タラウマラ族におけるペヨトルの儀式」(⑦)と、1944年一月執筆の「タラウマラ族の土地への旅補遺」(⑧)は、参照や表現の域を超えた明らかな宗教性への傾斜を示していた。それも、エクリチュールの空白期間—狂気の淵から「自分の中に戻る最初の努力 *mon premier effort de rentrée en moi*¹⁴⁾」に拮抗する回復期の、と付け加えるべきだろう。アルトーは、主治医のフェルディエール博士から、病的な宗教性を指摘されていたのである。それを認める同じペンで、アルトーは書いている。

そして、宗教のない文化はありえない。[……]かつてタラウマラ族のもとにおけるほど、事実の経験を通じ、それも風俗習慣において、文化とは宗教だというこの根本的で本質的な真実を強く感じ、認めたことはない。

Et il ne peut pas y avoir de Culture sans Religion. [...] Jamais comme chez les Tarahumaras je n'ai ressenti et constaté par l'expérience des faits, et dans les mœurs, cette vérité fondamentale essentielle que la culture c'est la Religion¹⁵⁾.

また、「タラウマラ族の土地への旅補遺」は、次のような件に要約される。

このように神の方へと向かい、私はタラウマラ族を見出したのだ。

C'est ainsi que poussant vers Dieu, j'ai retrouvé les Tarahumaras¹⁶⁾.

イエス＝キリスト—ペヨトルで、私は人間の身体のことを言おうとした。脾臓、肝臓、肺、脳、聖なる無限の四角における雷鳴。—それに、なんという途方もない必然性に、それらの

有機的配置は由来しているかを。

Avec JESUS-CHRIST-LE PEYOTL, j'ai *entendu* le corps humain, Rate, Foie, Poumons, Cerveau, tonnerres aux quatre coins de l'Infini Divin, — Et de quelle nécessité extraordinaire leur disposition organique venait¹⁶⁾.

しかし、「タラウマラ族におけるペヨトルの儀式」(⑦)からの引用は(15)、1947年の版において削除され、「タラウマラ族の土地への旅補遺」については、アルトーは出版を望まなかった。一方で、「タラウマラ族におけるペヨトルの儀式」の次のような件は、取り消されることなく残されている。

「お前を同化し、あたかもお前がお前自身を産み出すようにしてお前を産む神のいない実存の中に、お前を縫い直しなさい、するとお前は虚無の中で虚無に逆らうようにして、いついかなる時も、お前自身を産むことになるのだ。」

《Te recoudre dans l'entité sans Dieu qui t'assimile et te produit comme si tu te produisais toi-même, et comme toi-même dans le Néant et contre lui, à toute heure, tu te produis¹⁷⁾.》

1945年以降、アルトーの宗教性からの離脱は明確になる。「タラウマラ族のもとに探しに行ったのはイエス＝キリストではなく、私自身、私、アントナン・アルトー *ce n'est pas Jésus-christ que je suis allé chercher chez les Tarahumaras mais moi-même, moi M^r Antonin Artaud*¹⁸⁾」(⑨)だと述べ、1943年の「タラウマラ族におけるペヨトルの儀式」には「あちこちにキリストとイエス＝キリストの十字架についてのうわ言がある d'où mon délire ça et là à propos du christ, et de la croix de Jésus-christ¹⁹⁾」(⑩)と書き、また、タラウマラ族の「儀式の主調はまさに十字架の廃棄である Or, le ton majeur du Rite est justement L'ABOLITION DE LA CROIX²⁰⁾」(⑪)と断言するに到っている。

タラウマラ関係のテキストは、1936年からすでに兆しを見せていたアルトーの宗教性への傾斜と精神の危機のバラレルな悪化、精神病院での消息定かならない時期、そして、1943年以降の漸進的な自己回復の過程を、同じ起伏と呼吸で生きているのだった。それでは、この過程において、ペヨトル体験はどのような変容を見せているだろうか。

1936年の「ペヨトルのダンス」(⑤)における初めての記述では、身体が自由が効かなくなるほどの「危険な解体作用 ces dangereuses dissociations¹³⁾」が、事後の効果として記述されていた。それとともにアルトー自身の「磔刑」に触れていたこのテキストは、悲愴感を漂わせていた。1943年の「タラウマラ族におけるペヨトルの儀式」(⑦)では、メスカリンによる幻覚症状らしい体験そのものが、身体の限界から解放された幸福感を伴って表されている。

今し方離れた身体、その限界であなた方を保証していた身体がもはや感じられなくなる、その代わり、自分自身によりも無限なものに属していることではなかに幸福を感じる。[……] 到るところに絶え間なくパチパチと気泡を立てる波の中にいるような気がする。

On ne sent plus le corps que l'on vient de quitter et qui vous assurait dans ses limites, en revanche on se sent beaucoup plus heureux d'appartenir à l'illimité qu'à soi-même [...]. On se sent comme dans une onde gazeuse et qui dégage de toutes parts un incessant crépitement²¹⁾.

この部分は、1947年にテキストに手を入れた折りにも、そのままに残している。ただし、類似の体験を経てやがて神に到達する神秘主義者たちに対する揶揄を付け加えている。それにしても、ペヨトルの儀式を描く7年を隔てた2つのテキストに見られる相違は、何によるのか。そもそもアルトーが、トラウマの土地からメキシコに戻って1月を経過し、さらに1月ばかり経てバリでようやく「ペヨトルのダンス」を執筆したことと併せて疑問に残る。トラウマ関係最後のテキストである「トゥトゥグリ」(⑫)について、出版者マルク・バルブザに宛てた手紙で、「あなたのために書くこの新しいトゥトゥグリは、1936年には持っていなかった血塗れの経験に満ちている Le nouveau Tutuguri que je vous écris est lourd d'une sanglante expérience que je n'avais pas en 1936²²⁾」と書き、トラウマよりのちのアルトーの生に深く関わるものを示唆しているだけに、なおさらである。

「トゥトゥグリ」は、ラジオ録音のために用いられた詩「トゥトゥグリ、黒い太陽の儀式」をより散文的に書き直したものである。太陽信仰の儀式に材を取り、いずれも、馬の背に乗った裸の男が、十字架ではなく巨大な蹄鉄をかかげるシーンで終わる。それまでのトラウマ関係のテキストにはないイメージである。トゥトゥグリの司祭たちが導いて行ってくれたと書いていた(⑦)ペヨトル体験は、この二つのテキストでは取り上げられていない。「危険な解体作用¹³⁾」を蒙る殉教者の態度と、幻覚を伴う身体からの遊離感にあった神秘体験的側面の記述を超え、それらの宗教性を否認した上で、アルトーの体験は、朗読として生きられる新たな体験となるべく仕組まれるに到ったかのようだ。

以上に見て来たトラウマ体験の変容は、「トゥトゥグリ、黒い太陽の儀式」が含まれるラジオ録音が、『神の裁きにけりをつけるため』と題される必然性を納得させてくれる。次に注目すべきなのは、アルトーがこの録音を残酷演劇の「縮小モデル³⁾」とみなしていたことである。

II. 1947年の残酷演劇

1943年以降のアルトーの自己回復の過程は、また、アルトーのエクリチュールにおける、演劇の復活の過程でもある。

1943年から1945年までに、アルトーがロデーズから知人らに送った手紙に認められる演劇に関わる箇所は、まず、収入を宛てにしての、1938年4月に出版されていた『演劇とその分身』の著作料についての問い合わせ、そして、演劇を宗教に結び付ける記述である。1943年10月5日、ジャン＝ルイ・パローに対して、「演劇は、敬虔と敬神の気持ちを以て理解される、宗教的なものと聖なるものの現れである限りにおいてのみ、偉大だった le Théâtre n'a été grand que tant qu'il n'a été lui-même qu'une manifestation du religieux et du sacré, entendue avec *piété et dévotion*²³⁾」と書いている。「ここを出たら、さらにもっと神に近づこうと思う、つまり神父になろうかと思っている En sortant d'ici j'ai l'intention de me rapprocher encore plus de Dieu, c'est-à-dire de me faire Prêtre²⁴⁾」とまで書くこともあった時期、トラウマ関係のテキストでは、約4年後に大幅な変更を受ける「トラウマ族におけるペヨトルの儀式」と、アルトーが出版を嫌った「トラウマ族の土地への旅補遺」が執筆された時期である。

精神病院に入ってからそれまでの間、手紙の他には、求められたり何かの祈りに散発的に書くだけだったアルトーが、1945年に入ると、小さなノートを使って継続的に書くようになる。「ロデーズのカイエ」、「パリ帰還後のカイエ」と題されて全集刊行中の資料である。このカイエ、そして手紙から、1945年のアルトーの思考には、演劇がより頻繁に上って来ていることがわかる。1944年5月10日に『演劇とその分身』が再版されたこと、そして2月にはパリゾが『チェンチー族』の出版を持ちかけていたことも、きっかけになったに違いない。『演劇とその分身』のテキストを再読し、そのトーンを取り戻そうとするだけでなく、演劇について別の本を準備していると告げてもいる²⁵⁾。一方でトラウマの土地で知ったペヨトルのダンスを、自身の演劇観に通じるものと捕らえている。アルトーは、テーブルや木の台を激しく叩き、拍子を取りながら、呪文を唱えるように朗唱することがよくあったが、ボードレールの作品などの朗読を好んで聞いたフェルディエール博士が、その朗唱を急にわかってくれなくなったことについて触れた件である。

[……]私が考案し、「感性の体操」の中で一言述べておいた呼吸システムで、私が悪霊や悪魔と闘っているのを見て、時々、彼にはもう、私がここでしていることは、私の演劇観の現実への延長であり拡張にほかならないということが、理解できなくなる、[……]それは私の演劇全体とペヨトルのダンスの基礎にあるのだが[……]。

[...] qui me voyant lutter contre les mauvais esprits et les démons, avec le système de souffle que j'ai inventé et dont j'ai dit un mot dans *L'Athlétisme affectif* n'a plus pu par moments comprendre que ce que je faisais ici n'était que le prolongement et l'extension de mon idée de théâtre dans le réel, [...] alors qu'elle est à la base de tout mon théâtre et de la danse du peyotl [...] ²⁶⁾

1946年、演劇の思考はさらに活発化する。3月25日、退院準備の措置で滞在中のエスパリオンからロジェ・ブランに宛てた手紙で、アルトーは、パリに戻っていくつかの大計画を実現したいと述べ、「最初の計画は、残酷劇場を今度こそ興すこと *Le premier est de mettre enfin sur pied le Théâtre de la Cruauté*²⁷⁾」と続けている。また、時代の問題は言語の根源の損傷であり、「その点には、前々から一つ考えがあって、それはすでに『残酷演劇』に透けて表れていた *J'ai là-dessus une vieille, vieille idée qui transparait déjà dans «le Théâtre de la Cruauté»*²⁸⁾」と、自身の演劇観を確認している。演劇は生であり、現実の絶えざる受肉であるとするメモなども読まれる。1945年から明らかになっていた宗教性からの離脱は、演劇の思考においても断言されるようになる。

先覚者の「私は君より先に生きたんだ」という言葉はまやかした

1) 秘儀伝授はまやかしだからだ

演劇がその代わりになるだろう、

le j'ai vécu avant toi de l'initiateur est un mensonge car l'initiation est un mensonge
que le théâtre remplacera²⁹⁾,

私は演劇が好きだ、私は儀式は好きでない。

私は自分のすることを信仰などしたくない、決して。

私はそれがそうであって欲しい。

私はそれが果てしない夢であって欲しい。

J'aime le théâtre, je n'aime pas les rites.

Je ne veux pas croire à ce que je fais, jamais.

Je veux que cela *soit*.

Je veux que ce soit du rêve sempiternel³⁰⁾.

5月26日、アルトーはパリに戻り、これ以後最期の日まで、イヴリーの私立療養所で自由な日々を送ることになる。7月のカイエには、「演劇と解剖学」と題されたテキストが認められる。

演劇は決して、人間と人間のすることを我々に描き出すために作られたのではなく、膿を出したり悪臭を発することなく、我々が生きる道を進んで行けるようにできる人間存在を、我々に形成するために作られたのだ。

[……]

演劇の怪物たちは、もはや病に冒されることのない骨格と器官の権利要求だ。

Le théâtre n'a jamais été fait pour nous décrire l'homme et ce qu'il fait, mais pour nous constituer un être d'homme qui puisse nous permettre d'avancer sur la route de vivre sans supputer et sans puer.

[...]

Les monstres théâtraux sont des revendications de squelettes et d'organes que n'atteigne plus la maladie³¹⁾.

この激烈なテキストは、最晩年のアルトーの演劇観を示すマニフェスト「残酷演劇」をすでに予告している。1947年11月に執筆された「残酷演劇」は言う。「ともかく^{アナトミ}人体構造を踊らせてみるがいい Faites danser enfin l'anatomie humaine」, 「ペスト, / コレラ, / 黒い瘡瘍が存在するのは / ダンスと / 従って演劇が / まだ存在し始めていないからに他ならない il n'y a la peste, / le choléra, / la variole noire / que parce que la danse / et par conséquent le théâtre / n'ont pas encore commencé à exister³²⁾」と。

1932年－33年の残酷演劇論³³⁾の『チエンチー族』に対して、1947年のこの詩的マニフェストは『神の裁きにけりをつけるため』という実践を持った。現在一般に聞けるようになってこのラジオ録音は、メキシコ以前にすでにアルトーが求めていた演劇言語の、よりラディカルな実践的探究となっている。身体が声帯になったかのような、信じ難いほどの抑揚を響かせる声。叫び。太鼓や銅鑼やシロフォンを使っての効果音。なるほど視覚的なものはこの場合欠けているが、動きや仕草をも錯覚させるほどの臨場感。「残酷演劇（第一宣言）」で、アルトーは書いていた。

[……]何よりも大切なのは、演劇の戯曲への従属を打破し、動作と思想との途中にある一種の唯一独特な言語の観念を再発見することである。[……]そして、演劇がまだ言葉から何かを奪い取ることができるのであれば、それは、言語が語の外へ拡張する可能性、空間への発展、感受性に対する解離的で発振的な作用などの可能性である。ここで種々の抑揚や、一つの語の特殊な発音が問題となってくる。ここでまた、音による聴覚的な言語とは別に、事物や運動や態度や動作による視覚的な言語が加わってくる[……]。

[...], il importe avant tout de rompre l'assujettissement du théâtre au texte, et de

retrouver la notion d'une sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée. [...] Et ce que le théâtre peut encore arracher à la parole, ce sont ses possibilités d'expansion hors des mots, de développement dans l'espace, d'action dissociatrice et vibratoire sur la sensibilité. C'est ici qu'interviennent les intonations, la prononciation particulière d'un mot. C'est ici qu'intervient, en dehors du langage auditif des sons, le langage visuel des objets, des mouvements, des attitudes, des gestes, [...] ³⁴⁾

しかし一面では、『神の裁きにけりをつけるため』は、映画が残酷演劇論から受けたのと同じ批判を受けてもおかしくない要素を持っていた。ラジオ放送というメディアである。アルトーは、早くから機械とフィルムによる映画の限界を嫌っていたが、ラジオ放送が禁止になると、落胆の中で「[……]あの人たちには私のラジオ番組は期待外れだったようだ。機械があるところには常に奈落と虚無がある、やったことを歪め無にしてしまう技術^{テクニツク}の介在がある j'ai l'impression que les gens ont été déçus par ma radio-émission. Là où est la *machine* c'est toujours le gouffre et le néant, il y a une interposition technique qui déforme et annihile ce que l'on a fait³⁵⁾」とポール・テヴナンにもらしている。しかし、放送禁止の決定が下される前には、アルトーは、「私はこの放送で大変幸福でした、残酷劇場でやりたいことの縮小モデルを提供できると思って夢中になりました J'ai été très heureux, de cette émission, enthousiasmé de voir qu'elle pouvait fournir un modèle en réduction de ce que je veux faire dans le *Théâtre de la cruauté*³⁾」と、ラジオ・フランスのディレクターであるブーエに書き送っていたのだった。アルトーが幸福を語ることは多くなく、次章で見るように、アルトーの幸福にはその生と演劇論に関与する意味がある。録音の現場では、アルトーは、「縮小モデル」の残酷演劇を生きていたのではないだろうか。あるいは、1947年のマニフェストにならって、踊っていたと言うべきだろうか。

1943年以降のアルトーのエクリチュールにおける演劇の復活と、その宗教性からの離脱、タラウマラ体験以前の演劇観の再確認を見てきた我々は、ここで晩年のアルトーの演劇観を際立たせている〈^{ダンス}踊る〉という語について考えさせられる。

III. ダンスー演劇と幸福の記憶

1947年の「残酷演劇」は、現実からの遊離・生の疎外を原因とする世界と人間の病と闘うための、残酷劇場の必要を説くマニフェストであると同時に、一つのダンス論でもある。身体芸術の一ジャンルとしてのダンスではない。単なる比喻でもない。言語の規制にあらがいがながら言語を求める思考が産み出してきたアルトーのエクリチュールには、相矛盾する意味場を担わされた語

や、特別な意味付与を受けた語が認められた。シュルレアリスム時代の精神 (esprit), 特に演劇論における残酷 (cruauté), 分身 (double), 文化 (culture) などが思い浮かぶ。今ここに、さらにダンス (danse) を付け加えるべきだろう。

アルトーは書く。「私は何年もの間／もっぱら性的になったばい菌たちのおそろべき世界のダンスによって／狂乱させられ／痙攣させられた／そこに私は／ある種のおさえつけられた空間に生きる／男たち、女たち／現代生活の落とし子たちを認めた J'ai été affolé / et tétanisé / pendant des années / par la danse d'un monde épouvantable de / microbes / exclusivement sexualisés / où je reconnaissais / dans la vie de certains espaces refoulés / des hommes, des femmes/ des enfants de la vie moderne」と。世界と人間の病は「猥雑な身体ダンス cette danse de corps obscènes」, 「黒い儀式のダンス ces danses rituelles noires」のせいであり, そのダンスを破壊し, 「我々の身体ダンスでおきかえて les remplacer par la danse de nos corps³⁶⁾」しまわねばならないのだと。

ここで世界と人間の病は, 1920年代初年にさかのぼるジャック・リヴィエールとの往復書簡でアルトーが訴えていた, 時代の病, およびはるかに生理的に深刻な自身の思考の非能力に, 遠くこだましている。また一方で, 宗教への傾斜と精神の危機, そして, そのさ中で受けた電気ショック療法などの, より近い具体的体験に裏打ちされている。結局時間の都合で除外されたが, 『神の裁きにけりをつけるため』に収録の予定で, 書き下ろされたゆえんである。逆に言えば, 『神の裁きにけりをつけるため』という表現でくくられているアルトーの問題に, 残酷演劇が必然的なものだったということでもある。そしてその演劇の要件が, 「我々の身体ダンス」であるらしい。アルトーは, 「ペスト, / コレラ, / 黒い疱瘡が存在するのは / ダンスと / 従って演劇が / まだ存在し始めていないからに他ならない³²⁾」と, そもそもダンスが存在しない以上, 演劇は存在しないのだと言う。

それでは, この〈ダンス〉とは何か。『神の裁きにけりをつけるため』の「結論」は, 次の言葉で終わる。

私を拘束したいならするがいい
しかし器官ほどに無用なものはないのだ。

人間に器官なき身体を作ってやるなら,
人間をそのあらゆる自動性から解放してその真の自由にもどしてやることになるだろう。

そのとき人間は再び裏返しになって踊ることを覚えるだろう

まるで舞踏会の熱狂の中でのように
そしてこの裏は人間の真の表となるだろう。

Car liez-moi si vous le voulez,
mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe.

Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes,
alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes
et rendu à sa véritable liberté.

Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers
comme dans le délire des bals musette
et cet envers sera son véritable endroit³⁷⁾.

一切の束縛と疎外から解放された人間の在り方であり、そこに至る人間の変容を可能にするものとして希求される生の動き、それがアルトーの言う〈ダンス〉なのである。ここで我々は、アルトーの〈ダンス〉の思考が、〈文化〉の思考を引き継いでいることに気づく。アルトーは、〈文化〉に「人間の存在の完全な、魔術的とさえ言ってよい変化 *modification intégrale, magique même* pourrait-on dire, non de l'homme mais de l'être dans l'homme³⁸⁾」という意味付けを行っていた。その〈文化〉概念が、メキシコへの出発前後においてアルトーの演劇論の総合的トボスとなっていたこと、その〈文化〉は、アルトーの俳優体験、観客の考察、文明と時代を超えた演劇の〈生〉と、変容としての〈生〉を巡る思考を連結し、かつ内包する概念であったことを、我々はすでに検討している²⁾。〈ダンス〉は、文化という語がともすれば受けがちな歴史的・社会的限定から、より自由になった〈文化〉だと言えるだろうか。

〈ダンス〉を人間の変容を促す手段であり、変容の実現であるとする思考も、絶えざる生成としての生の希求が通底音であるアルトーのエクリチュールにおいて、新しいものではない。1924-26年、シュルレアリストとして活動していたアルトーのシュルレアリスム理解は、〈自らが解放され、同時に他を解放する精神状態〉というものだった³⁹⁾。また、〈文化〉概念との絡みで捕らえられた演劇は、〈文化〉を見出す手段であり、〈文化〉の一形態でもある。従って〈文化〉と演劇は、同時に実現されるべきものだった。また、アルトーの演劇論を集大成した著作集に用いられた〈分身〉は、演劇が具現するエネルギーの貯蔵所であり、演劇言語であり演劇そのものであるとともに、変容の「偉大な魔術的作用因 *le grand agent magique*⁴⁰⁾」だった。1947年の「残酷演

劇」は、〈ダンス〉を残酷演劇の要件としていた。いわば〈ダンス〉は、分身という語の距離感を落とした、演劇を残酷演劇にする「魔術的作用因」と言えるだろうか。〈分身 double〉の語が〈重ねる doubler〉からの動詞派生的性格を持っていたように、〈ダンス danse〉も〈踊る danser〉動きが重要になっている。

とは言え、上述の諸概念の全てがそうであるように、〈ダンス〉もまた他の概念に還元できるものではない。アルトーのエクリチュールのこれらの特権的概念は、それぞれに、アルトーの体験と思考の襞と広がりを持ちながら、また、その概念の一般的意味と具体的イメージによってアルトーの思考と行動に新たな展開を与えても来た。例えば〈分身〉は、輪廻転生観やアニミズムなどの非西洋近代思想へのアルトーの関心と無縁ではないだろうし、現実に分身を見るような行動が分裂症の兆候を喚起させることは、アルトー自身意識していた記述もある⁴¹⁾。〈文化〉概念は、メキシコのインディオの文化へと、アルトーを向かわせることになった。身体芸術の一ジャンルを示す具体性により、〈ダンス〉は晩年のアルトーの演劇観に新たな展開と、実践への可能性を付け加える。その〈ダンス〉のクローズ・アップには、タラウマラの儀式の体験が大きな原因となっていただろうことは、人間が「再び裏返しになって踊ることを覚える³⁷⁾」時を求める結論を持つ『神の裁きにけりをつけるため』が、短い導入部の次に「トゥトゥグリ、黒い太陽の儀式」を置き、「こうしてあなたはトゥトゥグリのダンスを聞くことになる C'est ainsi que vous allez entendre la danse du TUTUGURI⁴²⁾」と紹介していることからもうかがえる。

ダンスに関するアルトー自身の知識と実体験はよくわからない。しかし、アルトーとダンスの関わりは、タラウマラ族の儀式が初めてではない。そもそも、アルトー自身の演劇観を明確化させる引き金となったのが、1931年植民地博覧会で見たバリ島の舞踊劇だった。1933年には、自宅でインド舞踊の催しを開いたことがあった。1934年には、ペルーのダンサーのリサイタルで照明を担当しており、そのダンサーの名が1945年の「ロデーズのカイエ」に現れている。1935年には、ジャン＝ルイ・バローの即興的な身体演技を中心とした実験劇を、バリ島の演劇を思い起こしながら賞賛している。1936年にメキシコで行った1925年を回想する講演からは、アルトーの演劇における探求は当時すでに、情報の上で聖なるダンスに出会っていたことがわかる。

それから私は彼に、演劇によって再び見い出されるかもしれないある失われた言語について話しました。彼の答えは、詩、それも詩人の詩ではなく本物の詩が、その言語の秘密を保持している、そして、ある種の聖なるダンスがいかなる言語よりもその詩に近い、というものでした。

Et je lui parlai alors d'une langue perdue et qui pourrait se retrouver par le théâtre. Sa réponse fut que la poésie, la poésie véritable, et non pas la poésie des poètes, garde le

secret de cette langue, et que certaines danses sacrées s'approchent plus du secret de cette poésie que n'importe quelle autre langue. ⁴³⁾.

そして、タラウマラにはインディオの聖なるダンスを求めて赴いたのだった。

しかし、アルトーの演劇論で〈ダンス〉が中心的な位置を占めるのは、晩年の「残酷演劇」が初めてのことである。その過程を詳しく検討するには、1946年12月以降のカイエ他の資料の刊行を待たねばならない。とりあえずは、〈ダンス〉と演劇を結ぶアルトーの思考の動きと、情動的なファクターについて、次のような仮説を立てることができる。

まず、1947年の「残酷演劇」と『神の裁きにけりをつけるため』の特に「トゥトゥグリ、黒い太陽の儀式」には、おそらくタラウマラ族の儀式の体験にも増して、『演劇とその分身』の再読が大きく作用しているのではないかと思われる。1944年5月、『演劇とその分身』の再版が出た。その後自著を入手したアルトーが、自らのテキストを再発見して行ったこと、そして、ペヨトルのダンスに伴う朗唱法に自身の演劇観に通じる点を認めることについては、2章ですでに述べた。また、1943年以降のアルトーの演劇を巡る思考は、タラウマラ体験の変容と同様に、宗教の参照を減じて行ったこと、タラウマラの体験は十字架の廃棄というテーマを持つダンスとして残ったことにも、すでに触れた。この肯定的に残されたダンスの記憶が『演劇とその分身』に再会する時、1932-33年の残酷演劇論が新たな展開を見せたのではないだろうか。「トゥトゥグリ、黒い太陽の儀式」に描かれた黒い馬に乗る裸体の男は、もう一つの「トゥトゥグリ」を除くタラウマラ関係のテキストには表れていない。一方、『演劇とその分身』中最後のテキストである「母をめぐりて」で、アルトーはジャン＝ルイ・バロー演じる野生馬を賞賛していた。この二つのことを考え合わせると、そこに不思議な符合を感じずにはいられない。

[.....]

すると突然目も眩む速さで、疾走してくるものがある、

最後の太陽、

最初の人間、

黒い馬

その上には

一人の裸体の男、

素裸で

無垢な。

[...]

jusqu'à ce que tout à coup on voie arriver au grand galop, avec une vitesse de vertige,
le dernier soleil,
le premier homme,
le cheval noir avec un
 homme nu,
 absolument nu
 et *vierge*
 sur lui⁴⁴⁾.

ジャン＝ルイ・バローの上演には、一種の見事な半人半馬がいる。半人半馬として登場したジャン＝ルイ・バローは、我々に再び魔術をもたらしてくれたかのようで、彼を前にしての我々の感動は大きかった。

Il y a dans le spectacle de Jean-Louis Barrault une sorte de merveilleux *cheval-centaure*, et notre émotion devant lui a été grande comme si avec son entrée de *cheval-centaure* Jean-Louis Barrault nous avait ramené la magie⁴⁵⁾

〈ダンス〉と演劇を結ぶ情動的ファクターについては、幸福の記憶が考えられる。アルトーの演劇論に俳優アルトーの現場の生が透けて見える例として、「テアトル・ド・セラファン」に次の文が読めた。

そして、ここで滝が始まる。
今投げつけたばかりの叫びは夢だ。
だが、夢を食う夢なのだ。
私はまさに地下にいる。私は呼吸する、
適度な呼吸で、ああ、ずはらしい、私は俳優だ。
[.....]

生活している時、私は生きている気がしない。だが、演じている時、その時こそ私は存在している気がする。

Et c'est ici que les cataractes commencent.

Ce cri que je viens de lancer est un rêve.

Mais un rêve qui mange le rêve.

Je suis bien dans un souterrain, je respire,
avec les souffles appropriés, ô merveille, et c'est moi l'acteur.
[...]

Quand je vis je ne me sens pas vivre. Mais quand je joue c'est là que je me sens
exister⁴⁶⁾.

そして、もう一つの幸福の記憶は、1947年、雑誌『ラルバレート』に出た「タラウマラ族におけるペヨトルの儀式」への自註の中にある。

私はメキシコ山中でペヨトルを摂った、そして、タラウマラ族のところで手に入れたものが、2, 3日分あったのだが、私はその時、人生で最も幸福な3日間を生きていたと思った。

退屈することも、自分の人生に理由付けを行おうとすることもなくなっていたし、自分の身体を運ばなければならないと思うこともなくなっていた。

私にはわかった。私が生を創造しつつあるのだということ、それが私の務めであり、私の存在理由であることを、そして、想像力がなくなると退屈するのだということ、ペヨトルが想像力を与えてくれるということ。

J'ai pris du Peyotl au Mexique dans la montagne et j'en ai eu un paquet qui m'a fait deux ou trois jours chez les Tarahumaras, j'ai pensé alors à ce moment-là vivre les trois jours les plus heureux de mon existence.

J'avais cessé de m'ennuyer, de chercher à ma vie une raison et j'avais cessé d'avoir à porter mon corps.

Je compris que j'inventais la vie, que c'était ma fonction et ma raison d'être et que je m'ennuyais quand je n'avais plus d'imagination et le peyotl m'en donnait⁴⁷⁾.

1937年、アイルランドに出発する二ヶ月前に書かれた『存在の新しい啓示』の中に、否定的な幸福の定義がある。「あなた方に話しかけているのは真の絶望者だ、いまこの世界を離れ、そこから完全に切り離されて初めて、世界に存在する幸福を味わっている。／死んでいないのだが、他の者たちは離れていない。彼らはまだ彼らの死骸の周りを回っている。／私は死んでいない、しかし、離れている。C'est un vrai Désespéré qui vous parle et qui ne connaît le bonheur d'être au monde que maintenant qu'il a quitté ce monde, et qu'il en est absolument séparé. / Morts, les

autres ne sont pas séparés. Ils tournent encore autour de leurs cadavres. / Je ne suis pas mort, mais je suis séparé⁴⁸⁾。」この世に生きることは死ぬことである。この人間存在の現実からの絶対的な隔たりを、アルトーは自己の生の疎外として生き続けた。差異なき生の探求はあらかじめ不可能なものの探求でしか有り得ず、従ってアルトーの幸福もまた、理論上不可能なはずである。しかし、アルトーは最期まで、現実の構築と新しい言語の創造と、人間存在を裏返しにすることを求め続けた。そのプロセスには、不可能性という不毛の刻印と理論による裁断を、むしろ圧倒する問いと呼びかけがある。そして、アルトーにも幸福の瞬間があったことは先に見た通りである。俳優として呼吸法の実践に成功した時と、ダンスと叫びの儀式に立ち合い服用したペヨトルによって、生の創造が務めだと自覚した時とに結びつけられている幸福だった。これらの記憶がアルトーの残酷演劇探求の奥深くに響合い、晩年の演劇観における〈ダンス〉の浮上をもたらしたのではないだろうか。『神の裁きにけりをつけるため』について、アルトーが、残酷演劇の「縮小モデル³⁾」を提供できて大変幸福だったと書いていたのを思い起こしたい。その下書きに次の一節が読める。

—そこで、私は思いついた

器官を振り落とし、あらゆるばい菌を払い落とすために、踊り叫ぶ残酷演劇を。

—Alo, voilà j'ai pensé à un théâtre de la

cruauté qui danse et crie pour faire tomber des organes, y balayer tous les microbes⁴⁹⁾。

IV. 結論

アルトーの演劇の思考と実践への意志は、1935年の残酷演劇の失敗後も衰えることはなかった。演劇論に新たな展望を与える練り直しを可能にした〈文化〉概念は、メキシコのトラウマ族のもとへアルトーを導いた。その土地での儀式の体験は、10年の歳月を経て、残酷演劇の「縮小モデル³⁾」である『神の裁きにけりをつけるため』に現れ、詩的マニフェスト「残酷演劇」の成立に大きな役割を果たす。10年の歳月は、アルトーの精神の危機と自己回復の努力の過程でもあった。その過程におけるトラウマ体験と演劇の思考の変容は、宗教を否認し、あらゆる同化を拒絶して生のプロセスを絶えざる創造として生き続けようとする、本来のアルトーの主張の徹底化に同調していた。その中で演劇の思考は、トラウマ体験以前の演劇論を確認しながら、新たに〈ダンス〉にかつてない重要な位置を与えるに到った。〈文化〉や〈分身〉と同じく、アルトーのエクリチュールの中で、特異な意味と働きを持つ概念である。日常的な生の疎外や時代の諸問題に対

し、そして、より根源的に人間を条件づける現実からの隔たりに対してあらがう手段であり、十全なる生の発現をイメージする、つまり創造状態の生を彷彿させるとともに、具体的な一身体芸術ジャンルの演劇にもたらし得る可能性を同時に表している。『神の裁きにけりをつけるため』に幸福だったアルトーは、その時残酷演劇を生きていたのではないか — 従って、踊っていたのではないかと、我々は書いた。録音の放送は禁止された。しかし、アルトーは残酷演劇を諦めることはない。

[.....]

そしてこれからは
もっぱら
私が構想している通りの
演劇に
専念することにしよう、
血の演劇、
上演のたびに、
演じる者にも、演技を見に来る者にも同じように、
身体的に
何かを獲得させることになる演劇、
そもそも
我々は演じるのではなく、
行動するのだ。
演劇とは実は創造の発生である。

[...]

et me consacrerai désormais
exclusivement
au théâtre
tel que je le conçois,
un théâtre de sang,
un théâtre qui à chaque représentation aura fait gagner
corporellement
quelque chose

aussi bien à celui qui joue qu'à celui qui vient voir jouer,
d'ailleurs
on ne joue pas,
on agit.

Le théâtre c'est en réalité la *genèse* de la création⁵⁰⁾.

註

アルトーからの引用は, Antonin Artaud, *Œuvres Complètes* (以下 OC と略す) Gallimard, OCIV (1978), OCV (1964 et 1979), OCVII (1982), OCVIII (1971 et 1980), OCIX (1971 et 1979), OCX (1974), OCXI (1974), OCXIII (1974), OCXX (1984), OCXXI (1985), OCXXII (1986).

本文中, 事実関係は OC の記述に基づくが, Alain et Odette Virmaux, *Antonin Artaud—Qui êtes-vous?*, La Manufacture, 1986 の年譜も参照している。引用は日本語訳と原文を併記した。日本語訳については, 翻訳のあるものは参考にさせて頂き, そのまま使わせて頂いたものもあるが, 原則として拙訳である。原文がイタリックの箇所にはルビ点を付し, 大文字は(頭文字のみのもの, 語全体のものも共に)ゴチック体で, 改行箇所は / で示した。〈 〉は筆者による。また, 註の [] 内日付は, 全集編者の推定による。

- 1) Henri Gouhier, *Antonin Artaud et l'Essence du Théâtre*, J.Vrin, 1974, p. 136
- 2) 坂原真里「アルトーにおける「演劇と文化」」『仏文研究』XX号, 1989, pp. 113-129 この〈文化〉概念とは, 俳優および観客の変容のプロセス, 文明と時代を超えた演劇の「生」, および, 生成としての「生」を巡るアルトーの思考が交流する場であり, アルトーの時代状況との取り組みの中から生まれ, そのプロセスとともに, アルトーの絶えざる変革の願いが込められたものである。
- 3) OCXIII, p. 127, Lettre à Fernand Pouey [1948年1月16日]
- 4) OCVIII, p. 278, 《Projet de Lettre au Congrès international des Ecrivains pour la Défense de la Culture》[Fin juin 1935]; p. 285, Lettre à Jean Paulhan, datée du 19 juillet 1935; p. 291 et p. 294, 《Fragments de Lettres au Ministre des Affaires étrangères [Août 1935] et au Ministre de l'Education nationale [Août 1935]》など。
- 5) *Ibid.*, p. 187, 《Lettre ouverte aux Gouverneurs des Etats du Mexique》1936年5月19日 *El Nacional* に掲載。
- 6) 清水徹「アルトーの「狂気」のころ」『廃墟にて』, 1971, p. 239 短剣と杖が組み上げていく, アルトーの自己神話化の内的風景についての論稿。アルトーは, タラウマラ族のもとの経験に異なる解釈を与えていること, この旅に決定的な意味を与え始めるのは, 1943年ロデーズに移されてからであることの指摘がある。
- 7) ①~④は最初にメキシコで *El Nacional* に掲載された。③はオリジナル原稿不明で, スペイン語からの翻訳。《D'un Voyage aux Pays des Tarahumaras》は三つ星サインで N. R. F. に掲載。⑥は John Forester の署名で *Voilà* に出た, 表面的で簡略なタラウマラ族とペヨトルの儀式的紹介。Marc Barbezat がアルトーのものと言っている。⑦は, 1947年 *L'Arbalète* に掲載の折り, アルトーがキリスト教の影響やフェルディエール博士への苦情を削除した。⑧は, アルトーは出版を望まなかった。

- ⑨の手紙は、⑧の代わりに書かれたもの。⑪は《Pour en finir avec le Jugement de Dieu》に含まれ、ラジオ用録音では、マリア・カザレスが読んだ。⑫は、Marc Barbezat への手紙の末尾に書かれていた。
- 8) *OCVIII*, p. 27 《Galapagos — les Iles du Bout du Monde》聞き書きの体裁を採ったこのテキストは、おそらく経済的な理由で執筆された。アルトーは、ガラパゴスを訪れたことはなかった。もちろん、今ここで問題にしているのは、体験の有無でもテキストの内容の実証性でもなく、アルトーのエクリチュールである。
- 9) *Ibid.*, pp. 189–191 《Bases universelles de la Culture》1936年5月28日 *El Nacional* に載ったテキスト。
- 10) *OCIX*, p. 70 《Une Race-Principe》
- 11) *OCVIII*, p. 166, 《Le Théâtre et les Dieux》
- 12) Thomas Maeder, *Antonin Artaud*, Plon, 1978, p. 184 メーダーは、La Barre, *The Peyotl Cult*, Shocken Books, 1969 に引かれているイエズス会士の一文を取り上げて、トラウマラ族は、キリスト教から自分たちの宗教に合うものだけを取り入れたこと、十字架も数珠もすでに持っていたことを、指摘している。
- 13) *OCIX*, pp. 49–50, 《La Danse du Peyotl》「危険な解体作用」もペヨトルによって初めて知ったものではないことに注意したい。
- 14) *Ibid.*, p. 31, 《Post-Scriptum au Peyotl chez les Tarahumaras》
- 15) *Ibid.*, p. 221, note 36, 《Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras》の初稿にあり、1947年に削除された部分。
- 16) *Ibid.*, p. 86 et p. 91, 《Supplément au Voyage au Pays des Tarahumaras》
- 17) *Ibid.*, p. 12, 《Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras》ただし、1943年には、インディオの司祭の言葉通りと書いていたが、1947年の版では、ペヨトルの幻想的な啓発のもとに再構成した言葉だと書いている。
- 18) *Ibid.*, p. 52, 《Lettre à Henri Parisot》
- 19) *Ibid.*, p. 31, 《Post-Scriptum》
- 20) *OCXIII*, p. 79, 《Tutuguri, le Rite du Soleil noir》
- 21) *OCIX*, p. 26
- 22) *Ibid.*, p. 233, note 1
- 23) *OCX*, pp. 101–102, Lettre à Jean-Louis Barrault, datée du 5 octobre 1943
- 24) *Ibid.*, p. 173, Lettre à Anne Manson, datée du 4 janvier 1944
- 25) *OCXI*, p. 38 et p. 48, Lettres à Gaston Glimard et à Jean Paulhan, datées du 31 janvier et du 27 février 1945
- 26) *OCIX*, p. 187, 《Lettre de Rodez, datée du 27 novembre 1945》
- 27) *OCXI*, p. 216, Lettre à Roger Blin, datée du 25 mars 1946
- 28) *Ibid.*, p. 253, Lettre à Jean Paulhan, datée du 19 avril 1946
- 29) *OCXX*, p. 411, 《Cahiers de Rodez, février-mars 1946》
- 30) *OCXXI*, p. 305, 《Cahiers de Rodez, avril–25 mai 1946》
- 31) *OCXXII*, p. 277, 《Cahiers du Retour à Paris, 26 mai–août 1946》
- 32) *OCXIII*, p. 109 et p. 114, 《Le Théâtre de la Cruauté》
- 33) 1932–33年の残酷演劇論とは、*Le Théâtre et son Double* に収められている《Le Théâtre et la Cruauté》, 《Le Théâtre de la Cruauté (Premier Manifeste)》, 《Lettres sur la Cruauté》, 《Le Théâtre de la Cruauté (Second Manifeste)》を指す。

- 34) *OCIV*, pp. 86–87, 《Le Théâtre de la Cruauté (Premier Manifeste)》
- 35) *OCXIII*, p. 146, Lettre à Paule Thévenin, datée du 24 février 1948 映画の限界については,
OCIV, p. 82 et p. 95, 《Le Théâtre et la Cruauté》, 《Le Théâtre de la Cruauté (Premier Manifeste)》
- 36) *Ibid.*, p. 112, 《Le Théâtre de la Cruauté》
- 37) *Ibid.*, p. 104, 《Pour en finir avec le Jugement de Dieu》
- 38) *OCVIII*, p. 190, 《Bases universelles de la Culture》
- 39) 坂原真里「アルトー：シュルレアリスム体験から残酷演劇へ」『仏文研究』XIX 号, 1988, pp. 105–120
- 40) *OCV*, p. 197, Lettre à Jean Paulhan, datée du 25 janvier 1936
- 41) *OCIX*, p. 16, 《Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras》インディオが傍らにある何かを見つめた時, 自分の身体を観察しているようだったが, ヨーロッパ人なら, そのような状態になると精神異常だと言われかねないと, アルトーは書いている。
- 42) *OCXIII*, p. 74, 《Pour en finir avec le Jugement de Dieu》
- 43) *OCVIII*, p. 182, 《le Théâtre d'Après-Guerre à Paris》彼とは, 建築家 Salzmann のこと。
- 44) *OCXIII*, p. 78, 《Tutuguri, le Rite du Soleil noir》
- 45) *OCIV*, p. 135, 《Deux Notes – II. Autour d'une Mère》
- 46) *OCIV*, pp. 144–145, 《Le Théâtre de Séraphin》なお, 俳優アルトーの現場の生と演劇論については, 坂原真里「アルトーの残酷演劇と分身について」XVI 号, 1986, pp. 13–28
- 47) *OCIX*, p. 97, 《Une Note sur le Peyotl》
- 48) *OCVII*, p. 121, 《Les Nouvelles Révélations de l'Etre》
- 49) *OCXIII*, p. 280, 《Dossier de Pour en finir avec le Jugement de Dieu》
- 50) *Ibid.*, p. 146, Lettre à Paule Thévenin, datée du 24 février 1948